

《弥勒会见记》形态辨析

沈 尧

1959年,在新疆维吾尔自治区哈密县发现了一大批回鹘文佛经,其中有一部记述弥勒成佛前后故事的写本,名为《maytri simit》。学术界一致认为,这部写经的发现,对研究古代新疆地区的高昌回鹘文和高昌回鹘王国的佛教,都大有裨益。但是,对这部写经的形态却一直存在不同的看法。冯家升教授音译该经名称为《弥勒三弥底经》,并且提出:“或者这部回鹘文《弥勒三弥底经》是根据《贤愚经》《波婆离品》演绎而成的变文?”^①意思是《弥勒三弥底经》的形态可能是唐代变文一类的讲唱文学。德国学者葛玛丽称《弥勒三弥底经》为《弥勒会见经》,又在论述高昌回鹘王国的讲唱艺术时,涉及这部写经的形态。她说:“前面提到的回鹘文本子的《弥勒会见经》可以说是〔回鹘〕戏剧艺术的雏型。在民间节日,如正月十五日,〔回鹘〕善男信女云集寺院,他们进行忏悔、布施,为死去的亲人举行超度,晚上听劝喻性故事,或者欣赏演唱,挂有连环画的有声有色的故事。讲唱人(可能由不同的人扮演不同的角色)向人们演唱诸如《弥勒会见经》之类的原始剧本,或者讲说某法师同其学生关于教义的对话。这种宗教讲唱文学,不是学院式的枯燥教条,而是由通晓经论的人用生动的语言写成,从而达到向群众宣传教理的目的。”^②从这段话的全文看,显然同冯家升教授的看法接近,把《弥勒会见经》划归为讲唱文学。“戏剧艺术的雏型”、“原始剧本”云云,不过是指这部佛教讲唱文学含有戏剧因素,并非如一些同志认定的:德国学者葛玛丽把《弥勒会见经》判定为剧本了。

不少学者把《maytri simit》意译为《弥勒会见记》,这是有特定含义的。因为根据《maytri simit》的跋文得知:这部写经是先由圣月菩萨大师从印度语原本译为古代吐火罗文(焉耆语),再由智护法师从吐火罗文译成古代回鹘文(突厥语)的。而1975年在新疆焉耆发现的吐火罗文《弥勒会见记》残卷,又被季羨林先生解读,其全称为《弥勒会见记戏剧》(maitreya samiti nata-ka)。因此,把回鹘文写经名称译为《弥勒会见记》,意味着肯定这部回鹘文写经沿袭了吐火罗文残卷的形式,是剧本,而不是变文一类的讲唱文学。当然,这也是学者们对写经本文研

究后得出的结论。耿世民同志首先指出：“《弥勒会见记》是公元八——九世纪用古代维吾尔语写成的一部长达二十七幕的原始剧本，它不仅是我国维吾尔族的第一部文学作品，同时也是我国各民族（包括汉族）现存最早的剧本。”③这儿所说的“原始剧本”，已经不是含有戏剧因素的意思，而是被确定为戏剧体的剧本了。以后，伊斯拉菲尔·玉素甫、多鲁坤·阚白尔、阿不都克由木·霍加等同志进一步强调：《弥勒会见记》是一部“古代维吾尔大型佛教剧本”。它“运用完美的艺术形式，形象而又生动的古代维吾尔文学语言，描述了佛之万能，弥勒之仁慈；记录了诸佛、天神、弥勒显世，普度众生的故事”④。那么，《弥勒会见记》就不只是一部“原始剧本”，而是一部艺术形式趋于成熟的剧本了。

总之，回鹘文《弥勒会见记》是讲唱文学？还是剧本？尚无公认的定论。需要更多的同志对这部写经本文进行认真的辨析，才能使研究的结论更接近真理。

戏剧体质疑

认定《弥勒会见记》是佛教戏剧的学者们有一条理由：“回鹘文本《会见记》的对话式文体”，“说明这是用来演出的。”⑤“每一章（幕）的故事情节都是通过具体人物的对话形式来表现的。”⑥的确，在以言语和动作为手段的戏剧中，除独白、旁白、舞台指示外，人物的对话是剧本和演出的最重要组成部份。但是，具体到《弥勒会见记》这部作品，却存在以下两个值得讨论的问题：其一，《弥勒会见记》是不是全由人物的对话组成的对话式文体？其二，如果《弥勒会见记》并非全由人物的对话组成，那么，它究竟是什么文体？

非常感谢玉素甫、阚白尔、霍加等三位同志，他们忠实地把回鹘文《弥勒会见记》的序章和前四章译成汉文，使许多读者有可能一睹这部佛教作品的庐山真面目。不过，在一睹庐山真面目之后，得到的印象是：《弥勒会见记》并非全由人物的对话组成，序章更是全无人物的对话。若论形态，全无人物对话的序章，是由宣讲佛教思想、理论同叙述佛教故事两者相辅组成的。前者如宣讲佛以智慧的决断转施善德时，需要做到的对众生的种种了解：

第二，以一切智相之智转施善德是这样：能够洞察欲解脱者的心胸根底、行为志向，以及众生心中是否有欲解脱之种，是否能找到畏惧和忌憚之善根。能够洞悉任何一个（生灵）借禅定之力是否可以进入八正道，并且还洞晓利根智者和中道智者。而且还要洞彻贪、忿、痴、诳、慢、骄之众生的行为和举动。而且还要把欲解脱之众生明显地加以区分：此系被诸佛所拯救者，此系被诸罗汉所拯救者，此系被舍利澄净而拯救者。均以名叫一切智相的智慧之力才能得知。⑦

这是由一个虚构的叙述人对虚构的善男信女所做的宣讲。此类长篇大套的宣讲，也常见于第一章至第四章，所不同的是一般皆化为人物的语言，而不再是叙述人直接出面说话了。后者如叙述佛为谁转施善德时，叙述人讲了五个佛教故事。试举其中之一，以见其余：

第三，若问何谓识药方而转施善德，原来是这样：曾有一时，愚昧的巍茹陀君王在迦毗罗卫城屠杀诛灭释迦族，俘获了百看不厌、相貌非凡的六个美女，娶为妻妾。由于巍茹陀君王反复重述（自己）战胜了释迦族，并说了许多污辱的言语，（那）六个妇女以悲怜忧伤的言语多次敬言（劝阻），巍茹陀君王听后，向刽子手传旨：将这些对敌之女（推出去）斩剝，分其尸为七部，抛于（荒漠）之间。刽子手领旨，完全按照君王之令执行，全智的天中天佛得知这些妇女应被拯救的时间，从雪山上采来了名叫乾

那伽提的草药，撒在她们的头上，使她们起死回生，并说法使(她们)得果。⑧

这是以叙述人的口吻在叙述一些佛教故事。无论是宣讲佛教思想和佛教理论，或是叙述佛教故事，它们同通过剧中人的言语和动作，把人物形象和生活场景呈现在人们眼前的戏剧文学，在性质上是很不一样的。因此，序章的形态只能属于叙事文学一类，而无法归入戏剧文学一类，自然就没有理由把它看成戏剧作品的序幕了。

那么，有着大量对话的《弥勒会见记》的第一章到第四章，是否从宣讲和叙述的方式转向戏剧的方式呢？这还得依靠检视写经本文，作出应有的回答。写经第三章，有一段描述两个妇女在寺庙门前相遇而攀谈的文字，颇能说明第一章到第四章文体的性质。为节省篇幅，摘引其开端部分如下：

这时摩诃波闍波提憍县弥夫人的名叫帕提尼的女仆为他(此字疑误植，似应为“打”——摘引者)听天中天佛(何时)从舍婆提城到迦毗罗卫城，出城向尼拘卢陀寺庙走去。(她)走到寺庙门前，叫出摩诃男吾热库，(向他)询问。此时到寺庙的诸妇女中的一个吾怕山奇出来，看到帕提尼姑娘，这样问：“你从何地为何事而来？”帕提尼姑娘回答：“为了知道全智的天中天佛(何时)到迦毗罗卫城，特来向摩诃男吾热库王询问。”接着那个吾怕山奇又问：“天中天佛的到来与你有什么关系？”帕提尼姑娘回答：“释迦族夫人摩诃波闍波提憍县弥非常辛苦地劳动，亲手为(佛)织了一块金色袈裟布，洗净准备完毕后，派我打听天中天佛(什么时候)来。”……⑨

第一章到第四章的文体就是这样组成的。从而可以说，《弥勒会见记》并非全由人物的对话组成。人物的对话只是整个写经的组成部份；在人物的对话以外，还有不容忽视的起着衔接、贯通作用的叙述文字。甚至可以说，写经中的人物对话已是叙述人所见、所闻、所描述的人物对话，它们与对事件、环境、人物的描述一样，都不过是叙事文学拥有的不同表达手法。

其实，这部写经的第一章到第四章，还包含不少没有插入对话的对事件、环境、人物的叙述和描写。

千千万万个众生，舍弃自己的父母家眷，跟随尊者弥勒菩萨而去。然而，当佛转轮王的长子、慈善的弥勒菩萨从帝戈沙摩提国中出发，朝着中印度走去时，无论经过何处，都有无数生灵以隆重的仪式迎接他，进行多种供养。当他要出城告别时，数不尽的生灵、善者抛弃自己所爱僧众，跟随慈善的弥勒菩萨之后而去了。在无数世间，弥勒积善念，已成得所有善得之主。(因而当他)每到达一个森林，森林中凶猛的狮子、老虎、大象等野兽就象是被驯服了，非常服贴。大象用鼻子卷起莲花，行至慈善的弥勒菩萨之前，转体向右，表示了最高的敬意；狮子、老虎都伏卧在地，以清澈的舌头舔着慈善的弥勒菩萨的脚底。……⑩

这是叙述人对弥勒等十六弟子辞别师傅跋多利婆罗门以后，沿途状况的叙述和描写。它已不限于把事情的前后经过记下来或说出来，并且调动细节描写的艺术力量把事物的情状、形象表现出来了。

(此时)，梵天等诸天王，罗喉、斯罗波热、吠摩质呾利等阿修罗诸王，毗哩孕迦、伊那盘婆那等诸龙王，童笼磨、童波提等无数乾闥婆中的强盛者，这时看见尊者弥勒菩萨以勒吉威提(蓝色)的头冠深蓝色缨子装饰着头部，以洁白的荷花束缠身，披着金色的斗篷，镶着珍珠的手镯、戒指饰满了手足，

(容貌)俨若梵天,已抵达正觉山。⑩

这是叙述人对聚集于正觉山的诸天、龙神所见弥勒形象的描写。此段描写令人惊讶地看到,放弃一切浮华、虚荣、财富的弥勒菩萨,从冠带到服饰都显示出华丽、繁缛的倾向,很接近印度佛教雕刻历史上的巴洛克风格了。不过,这段绘影绘色的描写,的确给人留下相当深刻的印象。

话尚未完毕,只见,从全智的天中天佛躯体中放射出五种光亮,自未睇提舍国中直射,从慈善的弥勒身体之右绕过,犹如天佛降临。这明亮的光照,闪耀着光芒,照亮了弥勒菩萨之体。⑪

这是叙述人对远在中印度的天中天佛(释迦牟尼)向跋多利、弥勒等显示佛力的描写。作品通过这样的描写,企图让人感到佛光的普照、佛力的弘广。

从上引的几段文字可见,艺术描写涉及动物的神态、人物的外貌、事件的过程等方面,已经相当广泛地渗透在写经本文中,成为写经不可分割的有机部份。在叙述中出现如此多样的描写,为这部写经增添了不少光彩。

此外,写经的对话还存在一个颇为特殊的现象:它们同序章的文体一样,不仅不断通过人物的对话宣讲佛教思想、佛教理论,而且一再通过人物的对话叙述佛教故事。比如第一章天神向跋多利婆罗门讲述天中天佛的出生、苦行、成佛、布教、度世,第二章跋多利婆罗门向弥勒等讲述天中天佛的三十二相,篇幅都是很长的。这样的对话就很少具有戏剧对话的性质和特点,而显示出讲唱文学叙事方式的性质和特点了。

总之,写经本文表明:第一,第一章到第四章的文体,是由人物的对话同起着衔接、贯通作用的叙述和描写共同组成的,而且人物的对话从属于叙述人的叙述和描写。第二,第一章到第四章的人物对话包含着大量的叙述和宣讲的语言,它们仍保留着叙述和宣讲的性质。第三,序章没有人物对话,全由叙述和宣讲组成,更表现了写经文体的特点。因此,如果在叙事文学、抒情文学、戏剧文学三大类中寻求归属,《弥勒会见记》显然不能划入戏剧文学,更不能纳入抒情文学,而只能归类于叙事文学中的讲唱文学。

剧 情 发 生 地 点 辨 正

在《弥勒会见记》的部分章节中,有如下一些标明地点的语句:“现此法言(第一章)应从摩加陀国的王舍城中得知。”(第一章第一页A面)“现在此法言应从帝戈沙摩菩提国,跋多利智婆罗门的(家中)得知。”(第一章第七页A面)“现此法言(第二章)应从跋多利婆罗门家中得知。”(第二章第一页A面)“现此法言(第三章)应在迦毗罗卫城尼拘卢陀寺庙得知。(第三章第一页A面)有人统计,这类标明地点的语句见于一、二、三、八、十三、十五、十六、十九、二十一诸章。如果把这类标明地点的语句,同有关章节的内容相互对照,可以发现,它们的出现是有规律的——总是出现在每一章的开端,有时又出现在同一章的某些新情节段落的开端。由于写经篇页的残缺,还可能由于文字的不严密,各章的这类标明地点的语句,现在已无法一一见到了。

有些同志认为,这类标明地点的语句是每幕(场)特别标出的剧情发生地点;并以此作为

《弥勒会见记》采用了戏剧形态的依据。具体说法是：“有些幕前面都用红墨标写出演出场地。”“每章(幕)前均标有地点，跋文中又记有幕名。”“依上所述，我们看到第一章可分为两场。第一场，地点在古印度佛教圣地摩伽陀的国都王舍城。”“在第一场结束时，笔锋一转，剧中写道：在古印度另一个城帝戈沙摩菩提国中有一智者，即跋多利婆罗门，地点变了，第二场又开始了。”^⑩这里提到的“演出场地”，显然不是指戏剧在舞台上或广场上演出，而是指剧情发生地点。还有的同志干脆把这类标明地点的语句译作：“现此场在摩竭陀国王舍城(演出)”(第一幕第一页正面，00459)；“现此场在跋多利婆罗门家中(演出)”(第二幕第一页正面，00177)；“现此场在迦毗罗卫城尼拘卢陀伽兰(演出)”(第三幕第一页正面，00115)^⑪。同样认为，这类语句标明的是剧情发生地点，《弥勒会见记》采用的是戏剧形态。

这类语句标明的究竟是不是剧情发生地点，我以为是可以讨论的。按照上述看法，《弥勒会见记》的每场戏既然都标明了本场的剧情发生地点，那么，根据戏剧的一般原则，这样的剧情发生地点在每场应是固定不变的；同时，每场戏都应在已经标明的地点进行，而不应在未经标明的另一些地点进行。可是，写经本文提供的事实恰恰不是这样。

首先，写经每章述及的事件发生地点和人物活动地点并非固定不变，相反是自然流动、经常变换的。比如第一章的开端，紧接“现此法言(第一章)应从摩伽陀国的王舍城中得知”这句话以后，描述的却是：“此时，多闻天王(手下)的三员大将，即沙陀伽提、海摩瓦提、波罗那库沿着天路飞来，相互寒暄，说经道法。”这三位天神一直在天路飞行，一直在飞行中相互“说经道法”。最后，他们飞向正觉山，对话结束，这个情节段落也结束了。事情发生地点始终在流动的寥廓天空，而不在固定的摩伽陀国王舍城。再如第一章的第七页，紧接“现在此法言应从帝戈沙摩菩提国，跋多利智婆罗门的(家中)得知”这句话以后，发生的一些事件也没有全部固定在跋多利婆罗门家中。这一部分经文有残缺，但从完整保存的第13页到第16页中，仍可看到两个紧相衔接的情节段落：第一个段落，天神摩尼跋多利与波罗那库相遇，约定分头转告跋多利婆罗门和弥勒，天中天佛已在正觉山呈世。事件没有发生在跋多利婆罗门家中。第二个段落，天神向跋多利婆罗门讲述天中天佛的善德和天中天佛在正觉山呈世，然后辞去。事件发生在跋多利婆罗门家中。地点仍是递次转换、自然流动的。第二、三、四章的情况同于第一章，就不赘述了。

其次，写经每章所述事件和人物活动，并非都在已经标明的地点进行，相反常在未经标明的另一些地点进行。以第三章来说，开端标明“现此法言(第三章)应在迦毗罗卫城尼拘卢陀寺庙中得知”。可是接着展开的桥昙弥夫人的女仆帕提尼与妇女吾怕山奇的对话，以及这两个妇女与耶输夫人的仆人祁提卡之间的谈话，都发生在尼拘卢陀寺庙门前。继之，桥昙弥夫人与耶输夫人的谈话，以及天中天佛的显示奇迹，也都发生在迦毗罗卫城至尼拘卢陀寺庙的途中。此后，桥昙弥夫人向天中天佛施舍金色袈裟的种种情景，才发生在尼拘卢陀寺庙中。其实，这种情况只不过进一步表明，写经各章涉及的事件发生的地点和人物活动地点，都是自然流动、经常变换的。究其原因，乃在叙事文学只能让时间和空间的设置，服从展示、铺陈故事情节的需要，而不能让展示、铺陈故事情节，服从时间和空间设置的需要。总之，把“现此法言应在××××得知”解释为对剧情发生地点的标式，导致了结论与事实的背逆。

我以为，要找到符合事实或者接近事实的解释，应该弄清楚这类语句中的一个重要词汇：法言。何谓法言？儒家所说的法言，如《孝经·卿大夫章》提出的“非先王之法言不敢道”，是指合乎儒家礼法的言论。归诸释家，当指合乎佛教思想、理论、戒律的言论。就象《唯识

述记》讲的：“法者，道理义也。有般涅槃之义，名般涅槃法。”法言一词用于《弥勒会见记》，也当指宣讲佛教思想、理论、戒律的言论，包括对佛陀和菩萨修行、得道、布教、度世一类宗教故事的弘扬。法言一词的这种含义是否是一把钥匙，可以用来打开“现此法言应在××××得知”这样的被锁住的匣子呢？这就有待于对写经各章做些具体剖析。

前文已提到的第一章的这句话：“现在此法言应从帝戈沙摩菩提国，跋多利智婆罗门的（家中）得知。”意思是说第一章后半部的法言，在跋多利婆罗门家中可以听到和领会。令人高兴的是，在这一章的第十四叶至第十六页，果然存在堪称法言的对天中天佛“善德”的描述。天神波罗那跋多利“使全身的装饰天宫之奇珍异宝发出震响，每响一次，戒指和手镯的光泽照亮了跋多利婆罗门的房屋。对跋多利这样说：‘哎，跋多利不必担忧，莫悲伤，流言蜚语会被消除。……’”当跋多利婆罗门问起：“那个被称作佛的善者是谁？”天神回答：“我没有能力把天中天佛的善德，一一加以赞美并讲给你。虽然如此，但我还是简单介绍一下。”^⑭接着从迦毗罗卫城的净饭王和夫人摩耶讲起，描述了释迦牟尼一生的“善德”。以上包括了堪称法言的对话，正是在跋多利婆罗门家中进行的。这与“现在此法言应从……跋多利智婆罗门的（家中）得知”这句话，得到了完满的相互印证。也许在第七叶到第十二叶中，还有这样的出现在跋多利婆罗门家中的法言，由于篇页和文字残缺，就无从查考了。

为充实上述论证，再以“现此法言（第三章）应在迦毗罗卫城尼拘卢陀寺庙中得知”这句话，检验于第三章的内容。这一章的前半部，帕提尼、吾怕山奇、祁提卡的谈话内容与法言关系不大，谈话恰恰发生在尼拘卢陀寺庙以外。这一章的后半部写到以下内容：在尼拘卢陀寺庙中，侨昙弥夫人向佛施舍袈裟，佛要夫人施给僧众，再由僧众转施弥勒，以积善德。侨昙弥夫人、阿难陀尊者求佛接收袈裟，佛皆未允。佛向阿难陀尊者解说不接受袈裟，并不有负于养育之恩的道理；又向侨昙弥夫人和僧众宣讲七种僧伽盂兰盆施舍善行、十四种补特伽罗施舍善行的涵义，以及施舍的种种因果。兹引录佛解说接受袈裟的道理一段，以见宣讲佛法一斑。

天中天佛这样说：“正如你说的，侨昙弥夫人为我受尽了苦，给予我巨大的利根。……她用自己的奶养育了我，我以这体成得正果。所以说她对我有养育之恩。”“她以世界上罕见的奇珍异宝装饰并创造了我，我以最纯洁的斋戒装饰了她。她以山珍海味养育并满足了我，我又以仁慈的智慧使她沉浸于幸福之中，也满足了她。她以世俗之水冲洗创造了我，我以圣神的八流之水冲洗了她，并将八十八种耻辱和烦恼之浊从她的胸前心中洗净。她以世俗的花朵装饰了我，我也以菩提之花卉装饰了她。所以说世俗的财产很难与上述的功德相提并论。……阿难陀你应好好听，仔细想一想。”^⑮

值得注意的是：天中天佛宣讲的确系释家的法言，所有事件又都发生在尼拘卢陀寺庙中，完全与“现此法言（第三章）应在迦毗罗卫城尼拘卢陀寺庙中得知”标示的内容相符。我想这样两个例证已足够说明，见于写经各章的“现此法言应在××××得知”，并非是标示了每场戏的剧情发生地点，而是宣布了一些包含着法言的事件发生地点。它们不是为戏剧演出服务的，而是为传播佛法服务的。它们的存在也只能从又一个侧面告诉大家：《弥勒会见记》不是戏剧文学，而是叙事文学。

写经形态管见

姚宝瑄同志对《弥勒会见记》写经的形态有这样的看法：“进入高昌的一支回鹘人则促使

原来的戏剧文学变文化。敦煌是保留中原文化最盛的地区，其时并无完整的戏剧这一文学艺术形式，却兴盛着讲唱文学。于是，西域戏剧在新的民族文化的熏陶下，在新的地区，遵循着文学艺术的发展规律，分别向类同于变文、宝卷、叙事诗的形式演变。这是西域文学发展史上的特殊现象。”又指出：“语言译制中的再创作，民族文化的不同，信仰的不同，民族意识的不同，使得回鹘语在西域占领统治地位以后，西域戏剧的文学性质有了新发展。”“高昌一带的戏剧以对话为主接近了变文，同时呈现出明显的戏剧结构。《弥勒会见记》的翻译就是这发展的一个标志。”^⑩他的主要论点：回鹘文《弥勒会见记》是西域戏剧变文化的一个标志，我是同意的。戏剧艺术一向被看成文学艺术发展的最高阶段，从而可以认为，西域戏剧的变文化是文学艺术形态的一种逆向发展。指出这一文学艺术历史上的特殊现象是重要的，也是有说服力的。当然，这不等于不能作些补充论述。

回鹘文《弥勒会见记》的变文化，除了体现于写经本文之由戏剧体转向叙事体，还体现于写经本文的叙事模式。因此，有必要对写经本文的叙事模式做些研究，以更有力地证明《弥勒会见记》所接受的变文影响。唐代的变文，不论是讲唱世俗故事的《伍子胥变文》、《王昭君变文》、《董永变文》，或者是讲唱佛教故事的《太子成道变文》、《大目乾连冥间救母变文》，它们都有一个共同的叙事模式，就是用无限制的全知视角连贯叙述一个以情节为结构中心的故事。这种叙事模式后来深深植根于宋、金、元鼓子词、诸宫调和明、清宝卷、弹词、鼓词之中，也成为宋、金、元话本和明代拟话本的血肉组成部分。

构成这种叙事模式的根本原因在接受对象和传播方式。文人的书面文学作品，通过写——读的方式传播，接受对象多为有较高文化修养的人；变文及其后裔出自民间艺术家（包括唐代俗讲僧）的口头创作，通过讲唱——听的方式传播，接受对象主要是生活在社会中下层的老百姓。接受对象和传播方式都驱使变文及其后裔必须通俗易懂。这些制约反映在叙事模式的视角、时间、结构三个方面。

首先，中国讲唱文学采用了无限制的全知视角。这种视角同有限制的第一人称和第三人称视角很不一样，它不必把叙述人与视角人物合为一体，通过“我”的感官去感受和反映客体事物；也不必取一个或两、三个视点，通过“他”的感官感受和反映客体事物。在题材所需的范围内，它的视野不受任何限制，可以自由描述和剖析任何人物的言语、行动、心理活动，可以随意展现各种生活场景，可以灵活转换时间和空间。它有些近似于绘画中的散点透视和摄影中的广角视野。

《弥勒会见记》写经的叙事就采用了无限制的全知视角。写经以弥勒成佛前后的种种行状构成主线，弥勒无疑是主要人物，但是写经的视角人物并不限于弥勒一人。随着视点的不断转移，写经的视角人物也不断转移。在第一章到第四章出现的将近二十个人物中，就很难区别哪些是视角人物，哪些不是视角人物。这表现出《弥勒会见记》采用全知视角的明显特征：它所写到的一切人物的言行，既不是采用第一人称的“我”的所见所闻，也不是采用第三人称的“他”的所见所闻，而是凌驾于作品一切人物之上的叙述人的所见所闻。同时，这位叙述人可以写自己所见的人物言行，也可以写自己所知的人物心理。几乎可以说，他无所不在，无所不晓，俯视尘寰，洞悉万物。

写经第四章，弥勒成佛后，有下一段描写：

然而仁者弥勒的声音传遍了三千大千界，蓝天进行了六种震荡，海水翻腾，须弥山上诸圣天官在

震荡，天上下起了旗影般的鬘花瓣雨，刮起了芬芳的麝香之风，接着便下起了毛毛细雨，上至蓝天，下至庶民，皆大欢喜，合掌以纯心看普仁者弥勒准备施阿毗斯卡之礼。^⑩

弥勒成佛所引起的如此巨大反响，不是弥勒自己所述，不是“皆大欢喜”的庶民们所见，也不是当时在场的天中天佛和所有罗汉、僧众所见、所述，而是站在比佛陀、罗汉还要高的缥缈太空的叙述人的所见、所述。这是全知视角的典型表达方式。写经第一章，跋多利婆罗门想到尼罗陀婆罗门对自己的诬蔑言词以后，也有如下一段描写：

晚上躺在床上这样想：那婆罗门是谁呢？说我的头应该裂成七瓣。我不希望那样，不管怎样应该善德俱备。如果七天之内使我心碎的痛苦降临，若七天之内我的头裂成七瓣，而后不怀好意的将喜乐无穷。他们会这样说：“施舍之因果在哪里呢？跋多利婆罗门十二年相续施度无量，但在顶礼时，头被磕成了七瓣而舍命。因为没有施向尼罗陀婆罗门，便没有感觉到自己头裂。”又说：“由于施度无量，跋多利婆罗门才舍了命。”听到此言，虔诚的生灵内心沉沦，言不虔诚者幸灾乐祸，所以我内心深处为众生感到痛心。^⑪

这样的心理活动，在写经第一章至第四章中不只见于对跋多利婆罗门的描述，还见于对天中天佛、弥勒菩萨、侨昙弥夫人等的描述，可见不是偶然涉及。这些随视点的转移而转移的对人物心理活动的描述，进一步说明写经的叙事采取了无限制的全知视角。

其次，中国讲唱文学所采用的叙事时间，基本上是对故事情节的连贯叙述。故事情节有头有尾，循序递进，很少用倒装叙述，更罕见交叉叙述。构成连贯叙述的序列，有两个原则：第一，按时间顺序排列、叙述一系列事件，以构成故事。第二，在前一原则的基础上，强调事件之间的因果关系，以构成情节。故事与情节因此有密切关系，也有所区别。由于变文的影响，《弥勒会见记》的叙事时间也采用了连贯叙述的方式。写经本文表明，《弥勒会见记》的故事主要由弥勒别师出家、修行成菩萨、转世成佛、普度众生等一系列事件组成，各章之间、各章的各情节段落之间，都是围绕这个主要故事线，按时间顺序加以衔接，得到贯通的。各章的故事自成起迄，形成一个大序列；各章的各情节段落也自成起迄，形成一个小序列。各情节段落的事件组合，由于在时间顺序的基础上，突出了因果关系，因而显露出情节的特质。比如第二章的故事情节，大致可分四个段落：第一个段落，弥勒等十六弟子请求师傅跋多利婆罗门让他们朝佛、出家，得到允许。跋多利婆罗门告诉诸弟子如何辨认佛的三十二相和如何提出疑难问题。诸弟子别师启程。第二个段落，民众聚集起来，询问弥勒往何处去？弥勒安慰大家，并以实相告。众人深受感动，决心舍弃家庭，随弥勒朝佛。第三个段落，途中诸城国的僧众对弥勒表示敬意，随弥勒而行。森林中的野兽也十分驯服，向弥勒表示要断除罪恶之根。第四个段落，弥勒携众生来到正觉山，见到具有三十二相的天中天佛，各种疑问都得到解答。弥勒顶礼膜拜，获得佛果，出家成为道人。四个段落之间和每个段落的内部，所有事件都是按时间顺序排列的，而且都存在着因果关系。写经遵循这两个原则，完成了对故事情节的连贯叙述。不过，也有存在某些特殊情况的篇章。

《弥勒会见记》第三章就是这样的特例。这一章前半部叙及的侨昙弥夫人为天中天佛种棉、纺纱、织袈裟，以及侨昙弥夫人和妇女们实现了听佛讲经的愿望等事件，都发生在天中天佛来到尼拘卢陀寺庙讲经以前；但是，写经把这些事件置于来到寺庙门前，打听天中天佛何时讲经的帕提尼与吾怕山奇的谈话之中，使应该采取倒装叙述表达的事件，仍然在连贯

叙述的时间顺序中得到表达。另外，这一章中帕提尼、吾怕山奇的谈话，以及侨县弥夫人向佛施舍袈裟、佛未接受等事件，同第二章中弥勒等辞别师傅，踏上赴正觉山征途等事件，差不多是在相同时间发生、展开的；写经也没有采用交叉叙述的方式，而是恪守民间讲唱的“花开两朵，各表一枝”的办法，叙述完一枝，再叙述另一枝，在整体上依旧保持了按时间顺序连贯叙述的方式。

最后，中国讲唱文学所采用的叙事结构，大多是以故事、情节作为中心的。在这一结构的基础上，刻画人物，展示背景。较少见以人物或人物心理为结构中心的作品，更难见以背景或背景氛围为结构中心的作品。这与以故事、情节作为结构中心的作品脉落清楚，容易引人入胜有关。《弥勒会见记》也鲜明地表现出这种叙事结构的特点；有些篇章，通过对故事、情节的铺陈，还做到了发展过程与生动场景的较好结合。第四章有一个场面，描写弥勒菩萨在阿勒沙禅寺院，头部覆盖衣服，静坐深思，僧众不能辨认；天中天佛抽出金色手臂，四指相弹，唤醒弥勒，再命阿难陀尊者把接受自侨县弥夫人的金色袈裟施给众罗汉；袈裟经阿陀耶纳、舍利弗、目犍连、无生罗汉等递次转手，传至弥勒，再由弥勒献给天中天佛；天中天佛穿上袈裟后，向僧众宣布：未来佛将会出世。这个场面就写得相当庄严，相当盛大，颇有艺术性。生动场景偏重描写，发展过程偏重叙述，点线结合，较好地发挥了以故事、情节为结构中心的讲唱文学的长处。

总之，从叙事角度、叙事时间、叙事结构等三个方面进行考察，也一再证明《弥勒会见记》所接受的中国讲唱文学的远祖——变文的深刻影响。以无限制的全知视角连贯叙述一个以情节为结构中心的故事——这种叙事模式充分显示出，《弥勒会见记》已不具备戏剧的品格，而具备了叙事的讲唱文学的品格。至于西域戏剧为什么会变文化？吐火罗文《弥勒会见记戏剧》为什么会演变成回鹘文《弥勒会见记》讲唱文学？就不是这篇文章所能担负的研究任务了。

【注释】：

①冯家升《1959年哈密新发现的回鹘文佛经》，载《文物》1962年第7、8合期。

②〔德〕葛玛丽《高昌回鹘王国（公元850年——1250年）》，耿世民译，载《新疆大学学报》1980年第2期。

③⑥⑭耿世民《古代维吾尔佛教原始剧本（弥勒会见记）（哈密写本）研究》，载1982年《文史》第12辑。

④⑧⑬伊斯拉菲尔·玉素甫、多鲁坤·阙白尔、阿不都克由木·霍加《〈弥勒会见记〉研究》，载《回鹘文〈弥勒会见记〉》卷首，新疆人民出版社1987年版。

⑦《回鹘文〈弥勒会见记〉》第9页——第10页，序章第四叶B面——第五叶A面译文。

⑧《回鹘文〈弥勒会见记〉》第11页，序章第六叶A面——B面译文。

⑨《回鹘文〈弥勒会见记〉》第46页，第三章第一叶A面译文。

⑩《回鹘文〈弥勒会见记〉》第37页——第38页，第二章第七叶B面——第八叶A面译文。

⑪《回鹘文〈弥勒会见记〉》第40页，第二章第十叶B面译文。

⑫《回鹘文〈弥勒会见记〉》第33页，第二章第二叶B面译文。

⑬《回鹘文〈弥勒会见记〉》第29页，第一章第十四叶A面——B面译文。

⑯《回鹘文〈弥勒会见记〉》第52页——第53页，第三章第七叶B面——第八叶A面译文。

⑰姚宝璜《试析古代西域的五种戏剧——兼论古代西域戏剧与中国戏曲的关系》，载《文学遗产》1986年第五期。

⑱《回鹘文〈弥勒会见记〉》第67页，第四章第十一叶A面译文。

⑲《回鹘文〈弥勒会见记〉》第28——第29页，第一章第十三叶B面——第十四叶A面译文。